

Johannes Pause

Malte Hagener: Splitscreen: Das geteilte Bild als symbolische Form in Film und anderen Medien

2025

<https://doi.org/10.25969/mediarep/24384>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Pause, Johannes: Malte Hagener: Splitscreen: Das geteilte Bild als symbolische Form in Film und anderen Medien. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews*, Jg. 42 (2025), Nr. 4, S. 598–599. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/24384>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0 License. For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

Fotografie und Film

Malte Hagener: **Splitscreen: Das geteilte Bild als symbolische Form in Film und anderen Medien**

Berlin: Bertz + Fischer 2024 (Deep Focus, Bd.34), 239 S.,
ISBN 9783865053374, EUR 34,-

Bei Cineast:innen ruft der Splitscreen – ähnlich wie die Plansequenz – die Erinnerung an eine Handvoll bemerkenswerter Werke der Filmgeschichte wach. Insbesondere das New Hollywood kommt hier in den Sinn, etwa die Musikdoku *Woodstock* (1970) oder der stilische Heist-Film *The Thomas Crown Affair* (1968), die Werke Brian De Palmas natürlich, bei dem aufwändige Splitscreen-Szenen geradezu Teil der Handschrift sind, aber auch neuere Produktionen wie die Fernsehserie *24* (2001-2010). Einigen wird vielleicht die Doris-Day-Komödie *Pillow Talk* (1959) einfallen, in der der Splitscreen beide Gesprächspartner der endlosen Telefonate zeigt, in denen sich die Geschichte entfaltet, und damit immer auch das, was den Figuren am Verhalten des Gesprächspartners am anderen Ende der Leitung entgeht.

Malte Hageners Studie *Splitscreen: Das geteilte Bild als symbolische Form in Film und anderen Medien* behandelt all diese und viele weitere Werke, wobei auch subtile Formen des Splitscreens Erwähnung finden – Monitore und

Kameras etwa, die als Teil der Filmhandlung den Blick auf ein Geschehen intradiegetisch verdoppeln. Und doch liefert das Buch mehr als eine bloße Würdigung bemerkenswerter Filme. Vielmehr geht es Hagener um das Paradigmatische dieser „ästhetischen Operation“ (S.24): Der Splitscreen ist längst von einer seltenen filmischen Form zu einem zentralen Element der digitalen Kultur aufgestiegen, das heute die Ästhetik von Computer- und Smartphone-Displays ebenso prägt wie die von Nachrichtensendungen, Online-Videos und Rockkonzerten. Am Splitscreen lasse sich die „mediale Logik einer globalen Entwicklung“ (S.8) nachvollziehen, in der ein im Kern zentralperspektivisches Wahrnehmungsmodell von einer neuen „Konfiguration“ abgelöst werde, die durch „Flexibilisierung, Interaktion, Modularisierung, Informationssteuerung und Simultaneität“ (S.143) gekennzeichnet sei.

Das Buch vollzieht diese Entwicklung nach, ohne den Film als zentralen Untersuchungsgegenstand aus den

Augen zu verlieren. Die ersten Kapitel bestätigen dabei zunächst die klassische Filmgeschichtsschreibung: Ist das frühe Stummfilmkino ein kreatives Labor, in dem der Splitscreen immer neu eingesetzt wurde und dabei oft ontologisch ungeklärte Bilder erzeugte (z.B. wenn ein in das Hauptbild eingeschlossenes zweites Geschehen gleichermaßen als Parallelhandlung und Traum interpretierbar ist), ordnet das klassische Hollywood den Splitscreen der Narration unter. Wo er hier noch auftaucht, ist dies inhaltlich begründet – und zumeist besteht sein Zweck eben darin zu zeigen, wie Telefone entfernte Handlungsräume verbinden. Ein neuer Aufbruch kündigt sich mit einigen großen Filmen der 1960er Jahre an, *Grand Prix* (1966) und *The Boston Strangler* (1968) etwa, denen Hagener faszinierende Analysen widmet und in denen die Funktionen des Splitscreens sich multiplizieren.

Als eigentliche Zäsur wird dann das Jahr 1967 beschrieben, mit dem auch die Perspektive des Buchs sich weitert, das nun die klassischen Aufführungsorte des narrativen Films verlässt und von Weltausstellungen und Festivals erzählt, auf denen neue Einsatzformen des Splitscreens erprobt wurden. Der Apparatus des Kinos wird hier im Dienste einer holistischen Wahrnehmung gesprengt; Medien werden „an kognitive Fähigkeiten, Subjektivitäten, Begehrungsstrukturen und Affekte“ (S.123) angedockt und Menschen so auf die Wahrnehmungs-

regime des Informationszeitalters – inklusive seiner spezifischen Formen der Ausbeutung – vorbereitet. Hagener zeigt dabei nicht zuletzt, welche zentrale Bedeutung bislang wenig untersuchten Filmemachern wie Saul Bass oder Ray Eames innerhalb dieser Entwicklung zukommt.

Diesem mitreißenden Kapitel zu den „Medien auf der Weltausstellung von Montreal“ (S.123-148), das das Herz des Buchs darstellt, folgen weitere, in denen erneut Kinofilme und Serien, aber auch experimentellere Genres wie der Desktopfilm im Fokus stehen. Je mehr es um die digitale Kultur geht, desto mehr wünscht man sich zusätzliche analytische Exkursionen – angeboten hätte sich etwa die Welt des Videospiels, das den Splitscreen zum Beispiel für den Mehrspieler-Modus verwendet. Gleichzeitig fasziniert, wie viele zentrale Fragen der Medienwissenschaft Hagener vom Film aus neu zu perspektivieren vermag. So werden im Rahmen der Analysen Fragen der Immersion und der Gouvernementalität ebenso angesprochen wie die Dialektik von Aufmerksamkeit und Zerstreuung und Begriffe wie ‚Display‘ und ‚Dispositiv‘. Das Buch bietet auf diese Weise eine umfassende, gut lesbare und souveräne Studie eines vielschichtigen und unterschätzten Aspekts der Medienkultur, die auch abseits der Filmwissenschaft auf Interesse stoßen dürfte.

Johannes Pause (Luxemburg)